

様式と社会 個と普遍の力学

山 本 順 子

「一国は様式という手段でも支配され得る」

はじめに——19世紀の問題：概念の二重性

19世紀を特徴づけて、歴史家 Koselleck は „Sattelzeit“ という比喻を提唱した。„Sattel“ とは、山の峰から峰へ弧を描く稜線の、低まった尾根部分を指す言葉である。すなわち、山のひとつは過去であり、それを背にして時代は未来の山へと急いでいるのだが、到達するにはまだ遠い、それが近代市民社会の成立期であるこの時代なのである。彼によれば、この二つの山の間、過去と未来に挟まれた期間という二重性は、内的変質という形で作用し、社会的概念の幾つかを分析してみると、言葉の形自体は変わらないのに、意味的にみえてみると異なって受容されているという。例えば、「デモクラシー」や「革命」などといった社会的概念の、本来の語義は我々の今の理解とは違うものであるというのだ。

そうした概念は、ヤヌスの顔を持っている。というのも、後ろ向きの方は、考証註なしには我々にはもはや理解できないような社会的、政治的状況のことを意味しているし、前向きの方、つまり我々に向かっては、説明こそされ得るが、そのままでも理解されるようにみえる意味を取り込んでしまっているのだから。¹⁾

意味上の変化はどの時代にも起こりうることだが、それが社会的な変化を伴い、体制を決定づけるものとなることが問題となっているのだ。抽象的な概念の語義が市民層の中で広汎な自明性を持ち始めたことが、この時代の特徴であるという。この抽象性と自明性の韻が合うことを Koselleck は、「概念性 Begrifflichkeit と理解可能性 Begreifbarkeit は我々にとっては

重なったものとなる」²⁾と示している。概念のもつ抽象性は、アクチュアルな関心を反映しながら、歴史のなかの「いま、ここ」となって具現化する。

この時代に、過去のさまざまな芸術様式もまた、二重の顔を持つようになる。ゴンブリッチは諸様式を数え上げ、「古典古代、古代末期、ロマネスク、ゴシック、ルネサンス、マニエリスム、バロック、ロココ、新古典主義という一連の様式は元来、完全性という古典的理想の勝利や破壊の連続を物語るものだった」³⁾ものだが、19世紀に至って、総て利用可能な見本目録の項目になったと指摘する。どの様式もそのときどきの自己表現として価値を認められ、実現可能なものとして再現する。こうしたヤヌスの相対主義、すなわち、「歴史主義的と呼ばれるものは、過去と現代に対するダイナミックな立場をとることに他ならず、どの文化の表現方法であれ一回限りの無比なものであるという認識から生まれたものである」⁴⁾。時代を越えて有効な美的規範のかわりに、現時点の持つ内的な衝動——例えばリーグルの芸術意欲のように——を形にすることを旨とするものの帰結は次の如くである。

およそ過去というものは、等し並みにされた諸様式の貯蔵庫となるが、そうならば19世紀には往々にしてリバイバルのセルフサービス店となるのも当然のことで、そこでは施工主や芸術家がためらうことなく、大抵は気軽に折衷主義的に取り放題している。⁵⁾

過去の様式に対する態度が変化した直接のきっかけとしては、ロマン派による中世ゴシック様式への関心、ナポレオンのエジプト遠征の成果、さらにはオスマントルク政府の許可を得た古代ギリシャの学術調査などが挙げられよう。こうして過去の様式は、発掘され、印刷、ならびに展示可能な情報に変換され、流通可能な魅力的な価値を付加されて世俗化され、その結果、新しい時代がパレットに並べて自在に組み合わせる選択肢となるのだ。

過去からのものが新しい社会で浸透をみるときに被る変化は、それを支えていた身分社会が崩壊したためでもあると Koselleck は指摘している。古い階級に属していた「名誉」や「威厳」といった概念は、それを担っていた「貴族」などによる身分社会の凋落の後、明確な帰属先を見出せなく

なる。それらの概念が身分のある公人としての個人から切り離されると、民間に払い下げられるか、あるいは「国家」や「民族」といった集団の領域へ引き延ばされる⁶⁾という。このようにして、「古い言葉の衣をまといながらも、新しい普遍概念」⁷⁾が浮上してくるのだ。例えば、貴族的な家具が、量産可能な様式に変形して、遍く小市民の居間を飾るように。

以下では、様式という概念がいかなる変化を受けたのか示すと共に、様式化がもたらす芸術創造の問題性を考察していく。

語源と語義

「様式」という概念が歴史的な変化を表しているとしよう。そのときには、二重の時代概念が入りこんでいる。「様式」のそもそもの語義のひとつに、ゴシック様式やフランス式などのように、時代や地域の相違を前提とした個性が含まれており、変化と相違の指針としてはたらくことがあるからである。しかしこうした、各時代、各地方といった対象の変化をするすことよりも、勿論、語義自体が変化がここでは問題となる。

語源的にはラテン語の筆記用具を表す言葉⁸⁾から、文章表現に対して使われていたものである。ドイツ語 „Stil“ が初めて文献に現れたのは、グリムの辞典によると、1425年の文章⁹⁾のなかであるという。その後このような具象的な用法に、次第に比喩的な意味が付け加わり、今日みられるような、造形芸術の領域における表現方法、芸術傾向を表す使い方は、ヴィンケルマンが初めて導入することになる。彼は1755年初版の著作『ギリシャ美術模倣論』でギリシャ彫刻を「高貴な様式で作られ出されたアグリッピナ „die im hohen Stile gearbeitete Agrippina“」¹⁰⁾と形容したのだ。これを手本にこの言葉に関して、「18世紀から19世紀の変わり目に、文学的専門表現から造形芸術への転用を条件にしたことからすべて来ている、解釈とドイツ化の試み」¹¹⁾がなされたという。

他でもないこの時代、前述の „Sattelzeit“ に、意味の流動性が活発化したこと、しかもラテン語という古代ローマの語源から派生して、自国語による運用のためにこうした転用が行われることが意味しているものは大きい。グリムの辞書は、この段階の語義を以下のとおりに定義している。

（「様式」という言葉が）最もよく用いられるのは、美術表現法の表示

のためであり、それ特有の外的ないし内的表出は典型的なるものへと突き進み、ジャンルもしくは傾向を意味し、原則として、描写方法が美的か非美的か、客観的か主観的かは考慮することはない。¹²⁾

ここにみられる、より自由な適用への変化については、「様式は、18世紀の後半以来、すなわちこの言葉のより深い把握以来、単なる外面的な美的表現方法という狭義においては、その価値を減じられたように見える」¹³⁾とある。ということはつまり、外面と内面、客観と主観の相違を踏まえた上で使い分けが行われていた修辞学的伝統の多様な適用が可能となったということである。様式は、これらの対立の弁証法的融合を経て変遷する。

外的なるものの作用として、「形式が自己目的として、(……) 内容からかけ離れてみえるような場合」には、「紛れもなく形式美学的な描写方法のための表示としての様式が現れ」¹⁴⁾ていた。このような形式主義には、勿論、かの様式美、「古代の手本の模倣において強固にされ、多岐にわたって展開された」¹⁵⁾、古典古代の規範が強い影響を及ぼしていたのである。したがってそのような場合、主観的なものは、「内面から形作られた描写方法として、否定的に受け取られ、(……) 内的な原因からの様式の頹廃を表す形容詞や修飾語で特徴づけられる」¹⁶⁾ことになる。

様式が外的に作用する規範から自由になり、あるいは逆に内的な個人的な習癖から解き離れて、自律的な芸術創造の原理となることは、ヴィンケルマンでは今だ鮮明化されていなかった¹⁷⁾。ゲーテは1789年の小論、「自然の単純な模倣、技巧、様式」において、「様式 *Stil*」と「技巧 *Manier*」の二原理をたてた上で、価値判断をふまえた区別を、芸術家の創造行為を中心に据えて、明確にしている。

単純な模倣が静的な存在や情をこめた現前性にとどまり、技巧が見た目を軽快で素質豊かに捉えるとすれば、様式は認識の極めて深い根底に、事物の本質に、宿る。これを可視的で把握可能な形象で認識することが我々に可能である限りにおいて。¹⁸⁾

この様式の捉え方をグリムの辞書では、『様式』は(……) 芸術対象の本質に完全に対応している描写方法のことを指す。そこでは芸術家の個人

的な作用が、ただ対象の客観的な法則を表出するのである」¹⁹⁾と解説している。それ以降、19世紀では、このような「個人的で、主体的な芸術創造」²⁰⁾のしるしとして様式が追求されていくことになる。天才美学やロマン派的詩論などはこの流れの中から生じてきたものである。

とはいえ一方でグリムは、19世紀以降も「様式」が、「幾つかの適用のなかで」～の流儀にしたがって「という純粹に形式的な使用へ色あせていく」²¹⁾と指摘するのを忘れていない。それが形式上の模倣行為を指し示すことは明らかである。

そしてこの19世紀の二つの相対立する傾向は、実は矛盾するものではないのである。形式的な模倣は、「様式上の現象の機能性」²²⁾を意識した政治的なものとなる。多元的な作用を意識して、創造の過程に様式が意図的に選択されるのである。ここでグリムの挙げた文例は、「たしかに彼は耽美的なところがあり、プラーテンやリュッケルトの詩型 *styl* に準じていた」²³⁾という、カール・グツコーによるベルリンのギムナジウム時代の回想からの一文である。この引用の先でグツコーは、その古典語教師が厳格な授業中にはその詩情の鱗片すら見せてくれなかったことを嘆きつつ、古典的韻律様式によって表された当時の英雄崇拜的熱情をも余さず伝えている。「彼にとっては形式が内容より上位に来るのだった。当時は(……)ゲーテ崇拜の時代だった。そのやり方は、(……) シラーに比して等閑にされているように思われた、ひとりの英雄をかくもしきりに絶賛することになった。」²⁴⁾ 過去の特定の様式が選ばれるのは、もはや規範のためではなく、様式が媒介する時代精神の創造過程における追体験にあると思われる。

美学的定義

では、創造原理としての様式とは何かという問いから出発しながら、その19世紀における問題性を考察したい。美術史家のシャピロによる定義では、「様式を以て意図されているのは、個人あるいは集団の芸術における、一定の形式——ときとして一定の要素や質、表現——である」²⁵⁾とある。このとき、「一定の *constant*」諸特徴を反復可能にするのは、個人の技法の熟練によるものだと容易に考えられる。ところが様式研究は、「しばしば隠れた一致点への探求となる」こともあり、その同一性は、「諸部分の特徴ならびに全体のパターン化を決定づけるひとつの形成原理によって

証明される」²⁶⁾という。この形成原理は、一個人、つまり近代美学の中心的担い手たる天才の創造衝動がもたらすものであるだけでなく、組織化された集団が「隠れた一致点」からの作用で到達するものでもあるのだ。

後者の場合、集団の共有する規範、法則、価値観など普遍的な理念が形をとるということの問題性はどこにあるのだろうか。可視化された形象理念を社会的な作用力を、シャピロは次のように概観している。

様式を付与する支配的な影響力を、全社会に共通の世界観と同一視する歴史学者がいるし、他方では、何らかの条件下で普遍的な立場の根源や前文化生活の組織体となるような、教会や絶対君主制といった、特定の社会制度と同一視する人もいる。²⁷⁾

これに関しては、ヨーロッパ中世においてキリスト教の観念体系が大聖堂の視覚秩序に反映されているのを分析したパノフスキーの鮮やかな洞察がある。ブルデューのハビトゥス概念はこれに触発されたもので、「個人の心中でさえも文化という形で集団を発見する」²⁸⁾ことの意義をみるものである。「創造者がその共同体やその時代に参与し、無意識ながら、見かけは独自極まる創造行為を方向づけ、推進する」²⁹⁾。そのことによって美的創造物は、社会的形成物としてみなされることになる。作品の受容史や作家の伝記的研究などと異なる点は、集団の「場」³⁰⁾という想定が、作品の内的な生成過程に介入し、様式構築の分析を可能にしている点である。

これはしかし、制度の普遍性、組織の密度に左右される問題である。なるほどゴシック教会建築は当時の技術工学や力学、そして調和や統合といったスコラ哲学の理念の集大成といえよう。シャピロもまた、「同時代の様々な異なる造形芸術の様式群の関連」を検討し、バロック様式が「建築や彫刻、絵画に明らかに共通して」³¹⁾おり、「17世紀の総ての文化にその名を与えられている」³²⁾に浸透していると認めている。しかしその一方で彼は、劇作品や詩が傑出している英国エリザベス王朝期、あるいは長編小説の名作を生み出した19世紀ロシアなどは、「時代の支配的な世界観が総ての芸術には同じ強度で作用を及ぼしているわけではないし、総ての芸術が同じ世界観を表現するのに同等の能力をもっているとは限らない」³³⁾と指摘する。このことはシェイクスピアの戯曲と同様の社会的、美的構築性を持つ造形芸術があるか考えてみれば分かる。また、客観的な形に還元

することが困難な、あるいは統一体に相応しくない条件のもとでは、様式の重要性は揺らぐことだろう。加えて、社会的な生産構造の変革に遅れて文化的な変革が進行するとマルクスが分析した資本主義社会になれば一層、このような社会制度と芸術生産との不一致は顕在化することになる。これは近代の問題でもある。

この不均衡に対して、シャピロは「単一の作品ならびに一個人による作品群における構造の統一性の限界」³⁴⁾と言葉を添えている。

特にモデルネの時代に入ると、アヴァンギャルドの芸術家にとって様式はむしろ破壊の対象となる。逆にそれだけ一層、古典と理想を保守する勢力は、芸術形式の調和、統合作用に重きを置いて、イデオロギー的次元へと傾向していくのだ。Möbius は「統一様式」の提唱が、同一時代だけでなく、同一文化圏が育む心象への追究精神から、またさらには国土や民族という基盤から生成してくるものへの探求意識からくるものとして、次のように概観している。

ある時代の精神力や形成衝動、表現意欲を具体化する、有機的に発展した様式を想定することは、文化についての生命哲学的見方から起こってきた。(……)そこで成立するのが「文化的生活様式」であり、その「根本的な核となる形象」のなかに、ひとつの民族の、ひとつの国民の魂や心的状況、情景、また、血と大地の形成力が外化してくる。³⁵⁾

こうした統一様式への批判が、アドルノの様式概念——「慣用表現が主体と、いつものことながら既に脆い調停の状態にあるときそれを様式と呼ぶ」³⁶⁾——には込められている。彼は同一性が孕む問題を指摘して、主体と様式との、つまり個と普遍との間の、「宥和は幻影だということが顕著になるや否や、様式が、いかに嘆かれようとも衰退するのは当然のことだったのだ」³⁷⁾という。

個と普遍——個の様式としてのインテリア——

個と普遍との問題は市民社会の発展のなかで大きな問題となっていく。ジンメルは1908年の「様式の問題」の冒頭で、「久しく言われていることに、

人間の実践的現存在は個と普遍との間の闘いの形で出てくる」³⁸⁾と提起している。その際様々なレベルの芸術作品から受ける印象を考察して、「普遍原理 „Allgemeinheitsprinzip“」と「個人原理 „Individualitätsprinzip“」³⁹⁾との二つの原理が働くことを挙げ、「個性の特質の代わりに様式の特質」が「広い普遍性」⁴⁰⁾を持つことを強調する。彼によると、生活空間の中に我々をとりまいているものは「様式化されているべきである」⁴¹⁾が、それのおかげで、「我々の側でも、内なる超個人的なるもの、普遍的＝規則的なるもので感応し、(……) 個性にのみに則ろうとする狭隘さ故のバランス取りから解放される」⁴²⁾からなのだという。そこで主張される、「現代人をこんなにも様式に駆り立てるものは、個人的なるものからの免責と遮蔽であり、これが様式の本質なのだ」⁴³⁾というテーゼは、なるほど20世紀を前にした、主体としての個人が尊重される市民社会において奇妙に聞こえるかもしれないが、芸術原理もまた世俗化され大衆の自己構築に奉仕していることを如実に告げているのである。このことは、20世紀初頭の市民が、その生活空間を自分仕様に飾るために、あれこれ選んで購入する家具などの消費財の意匠が——初出誌は工芸専門誌である——例証している。主体はこのようなして社会的集合体と関わりを持ち、安逸に自己様式を手に入れる。

このような指摘はアドルノが後にキルケゴール論で展開する近代人の内的空間分析に重ね合わせれば、様式化の過程が Ästhetik、つまり美学的のみならず広い意味での主体と世界との関わりの問題となってくることがより明確になる。「美的なるものの構築 „Konstruktion des Ästhetischen“」という副題を持つこの論考の中でアドルノは個と世界の関わる場——「一点でのみ、せつな、せつなに、個人と歴史は触れあう」⁴⁴⁾——を、次のように名づける。

主体と客体の無力で一時的な非差異化としての「情況」に対するふさわしい名は、キルケゴールがロマン主義的に内面を喩えている騎士城ではない。(……) それは19世紀のブルジョワのインテリアである。このしつらえを前にすれば、主体や客体、非差異化や情況などに関する講釈がすべて色あせて抽象的なメタファーになってしまう。もっともキルケゴールにおいては、インテリアのイメージそのものが、それらの基本概念の関連のための単なるメタファーとしての役割を担っているのだが。⁴⁵⁾

19世紀の市民階級の主体が、お気に入りの事物を心地良く配置した室内は、個人的なるものと超個人的なるものとの磁場を構成している。部屋が空の内面を事物で満たすことにより、「インテリア」空間としての価値を獲得するように、主体は疎外と物象化の補完を求めて、「変わることはない自然の仮象」⁴⁶⁾としての事物で自らの内面を満たそうとする。主体と客体の関連が表出した様式がインテリアなのである。このようにして個と普遍は、接点を見出す。だが、事物はこうした自然物の仮象を商品価値として持っているにすぎず、インテリア空間は幻想であることをアドルノは指摘する。近代資本主義の中で経済的に容易に入手可能になった事物たちの希少価値や異国情緒が、太古の自然様式の特質を代替し、個の空間を支えているのである。かつて屋敷を構えて芸術を振興させた特権階級の後に続く、市民階級のこのような手の届く範囲での趣味のありかたは、縮小化された居間とともに形骸化された普遍形式がもたらす史的意識を主体に引き入れることになるだろう。

しかもこのとき、身分的自由と物質的自由を獲得した市民階級が自らの自律を表現するはずの様式とはつまるところ、「市民革命以前の様式の理念」⁴⁷⁾である。様式選択のなかに、否応なく過去の残影が物象化された価値観として入りこんでくる。このような様式依存の背景には、「個別化の弱体化」、ひいては「様式喪失」があるのだとアドルノは指摘する。「市場と順応の強制のもとで、自らの中から自在に真正なものを完成させることの可能性」⁴⁸⁾も失われる。それは、表現の余すところない完成への信が疑問視され始めた時代の現象なのである。

集団様式 „Kollektivstil“——記号としての建築——

私的空間のインテリア構築のように、公的空間たる建築様式にも19世紀の市民社会の自己表現のありかたを見て取ることが出来る。「どの様式で建てたものか」とは、1828年に建設大臣である Heinrich Hübsch が口にした言葉である。「こうした問いかけに、当時のヨーロッパや北米のほとんどすべての建築家が勤しんでいた」⁴⁹⁾。都市景観の意味付与が過去の諸様式の再現によってなされるということである。歴史の時間のかかる形成力が成就した様式が、その形態だけを切り離して使用されたときも、歴史的価値として作用するのである。こうした意味操作をアドルノは、「芸術

が諸様式の権威の呪縛の下、様式を偽装することであり、19世紀の没様式はすべてそこへ行き着く」⁵⁰⁾と批判する。16世紀末前後のマニエリスムもなるほど文字通り様式主義である。しかしこれはある特定の様式の過度の熟達から生じ、その表層の極限化がそれ自体の意味価値を持っている点で、様式の記号化とは異なる。あたかも言語的記号であるかのように、様式をシニフィエから切り離して自由に扱うとなれば、「様式概念はいわば作品の言語的契機の総括として適用され得る」⁵¹⁾。このとき様式は自己言及的に作用し、そのことにより様式操作それ自体が、既にひとつの様式なのだ。すなわち、「様式模写 „Stilkopie“ は19世紀の美学的原現象 „Urphänomene“ のひとつ」⁵²⁾となるのである。このとき、再現＝表象という芸術創造のプロセスが空転、あるいはむしろ逆転しているのだ。それは「素朴な様式信仰」⁵³⁾であり、現前している形から、プロセスを遡って、再現＝表象された何かを待ち受けているのだ。

言語がそれを話す人びとの連帯の前提となり、共同体を構成するように、建築様式の構成する空間は、公的なものとして、一主体でなく複数を前提に、共通の受容形式を支配し、その意味で共同体を決定づけるだろう。

拡大するマスメディア網や市場経済は生活様式を均一にし、モードのような短期的に移り変わる集団的同一趣味行動がみられるようになる。美学事典ではこうした傾向を、*Kollektivstil* として、個と能動的あるいは受動的に関わるさまを次のように描写している。

行動する人間としては、これを行動や振る舞いを規定する因襲の力——様式の制約を受けた文化においては、それだけいっそう強い力——の形で体験する。観察者としては、集団様式を、同様の行動が多数表明されたものとして体験する。⁵⁴⁾

個を美的に均一化するこの様式——政治の美学化（ベンヤミン）——はしたがって、指示内容なしに、ただ同調の美をアピールする。これが資本主義的生産過程と同様の自己目的性を伴った行動様式であることを指摘して、それをクラカウアーは「大衆の装飾 „Ornament der Masse“ と呼ぶ。ティラーガールズの糸乱れぬ群舞は実は大衆社会の人間の姿であり、「動員されるのは集団である。内面性から形成されていると信じている個人としてではなく、集団の一員としてのみ、人間はひとつの図式の断片とな

る」⁵⁵⁾のだという。

その反面、そうした等質集団、共同体的集いに人は惹きよせられるものでもある。ドイツのプロテスタント的芸術についていえば、「19世紀には、宗教改革の結果として諸芸術が『衰微』し、壮大なるものが後退し、個人的なるものへ傾倒したということに気づいて、強く狼狽した」⁵⁶⁾という。こうした状況のもと、ベルリン大聖堂の改築にあたっての、「宗教改革以前の」⁵⁷⁾イタリア式巨大な丸天井の導入が、世紀転換期、増大するドイツの新興市民層に大集団の儀式空間を確保したのである。

集団に形を与える「強い力」や「図式」が、民族や国家といった政治的力となって現れるのが、「19世紀に、(人種的) 生得的根拠でも裏付けられた国民様式」である。ある民族のなかの一員として生まれてくるという、人為にはいかんともしがたい根拠こそ、「歴史的に強力であった要素」であり、「その上へ個人様式と集団様式との繋がりがうち立てられることが可能なのである」⁵⁸⁾。その際、個人の側と社会の側の双方がその共通の様式が自らの必然から生じ、しかるべき機会に融合をみたという劇場感覚が育まれる。

国民様式 „Nationalstil“——プロイセン様式——

シャピロは世界観や物の見方などが、「様式における長期の一定不変性の源」であるとする考えが、しばしば「人種や国家の性格の理論として形成される」⁵⁹⁾とした上で、ヴェルフリンによる独伊の対照比較などの例を挙げ、これが「百年以上にも亘ってヨーロッパの言説に共通するもので、国家意識や人種感情の促進に重要な役割を演じてきた」⁶⁰⁾と指摘している。この立場を用意したのは、とりわけヘーゲルである。絶対精神の完全な呈示に人類史の発展を見る彼は、「民族の精神についても然りである」⁶¹⁾として、共同社会における集団的諸活動や制度が「民族精神 Volksggeist」の表出であるとしている。

したがって、「ドイツ芸術」とは何かという問いかけに対して、第三帝国期の美術史家がさまざまな定義や根拠づけを展開しただろう⁶²⁾ことは言うまでもあるまい。Gebhardt は人文学者によるゲルマン的なものの追究がタキトゥスの『ゲルマニア』にまでも遡るものであることを紹介して⁶³⁾いる。とはいえ、「国民的」なるものへの関心は、1871年のドイツ統一に至っ

て初めて切実なものとなる。フランスに対抗できるような国民的文化を根拠づけなければならないのだ。「それ故に自らの芸術の国民的なものを定義すること、そしてまた同時代のドイツの芸術にも規範的な重圧をかけることが肝要となった」⁶⁴⁾。しかるべき学校教育のために、1913年には美術史家の Hans Jantzen が、「ドイツ芸術なるもの die deutsche Kunst」⁶⁵⁾の典範 Kanon として絵画や建築の写真集を公刊している。これは、「他の画集とは異なって」、多様や網羅を目指したものではない。153枚の「厳密な選択」は、「ドイツ芸術と密接な関係があり、いまだに多岐に亘り今日の創造に影響を及ぼしている」⁶⁶⁾ような、領域からのものであるという。時代順に、ギリシャ・ローマからゴシックを駆け抜けて、19世紀ドイツの記念碑や建築で締めくくる様は、ヴェルフリンなどの提案したような抽象概念とは違い、視覚的例示の明快さがあり、さながら様式の見本帳のようだ。とりわけ、「17世紀オランダバロック絵画」から、すぐに「19世紀ドイツ芸術」の章へ続き、新古典主義の建物や、いわゆる Deutschrömer と呼ばれる画家が列挙されている様は、これがそれ以前の章の集大成のように見えてくるのだ。

詳察すれば、「国民的」芸術とされる作品が、歴史的諸様式との勤勉な関わりを示していることが分かる。例えばデューラーやレンブラントの版画を継承しながら、その緻密な線で、ギリシャ神話でも、聖書でもない、ドイツの世俗の、あるいは物語の一場面を描いている。「19世紀ドイツ芸術」の章にある、Alfred Rethel の「友としての死神 Der Tod als Freund」(Abb. 134; 1851年)は、死神が、臨終の鐘撞きの代わりに最後の鐘を鳴らしてやっている場面描写であり、宗教性よりもむしろ世俗信仰的物語性が強い。同様に、この章の他の作品でも、一角獣 (Böcklin; Abb. 137; 1885年) やイフィゲーニエ (Feuerbach; Abb. 138; 1871年)、アマゾネス (Tuailon; Abb. 148; 1895-1905年) など、古典の時代には形象化されてこなかった伝説や物語が、擬古典的に表現されていることに気づく。

さらにルーベンスやティツィアーノを模写することで培われた、「彼特有の『いにしえの巨匠的』様式」⁶⁷⁾で、レンバッハが描いたビスマルク (Abb. 136; 1871年) は、同時代性を流れる時間が、様式の普遍的無時間性のなかに奇妙に押し留められて、生身の人間が歴史的時間のなかへ伝説化されたように思われるのだ。なるほどレンバッハは、当時最も人気のあった肖像画家であり、また、ビスマルクとの親交を通じて幾枚もの肖像画を描い

ていることからしても、単なる外面描写に留まらないで、この政治家の人格が表されているに違いない。だが、写真術を通して過去の人物を観察することに慣れた、後世の目にとっては、様式化の強い意匠へとより意識が向くものである。

保守派の論客メラール・ファン・デン・ブルックにとっても、様式は要である。彼は、「プロイセン様式をもっぱらイタリア・ルネサンスとの繋がりとそのフランス的支脈から説明することは、もはや許されることではないと感じた」⁶⁸⁾のである。その際「美学的な根拠づけはごく僅かの役割しか果たして」⁶⁹⁾いない。「プロイセン様式は、最初から他の様式にもまして、政治的様式であった」⁷⁰⁾からである。したがって、過去の諸様式の反復は空の内容を埋めるためではなく、「外面的ではなく、内的な結合の上に基礎付けられたプロイセン的古典理念」⁷¹⁾であり、時代も地域も越えた法則性として作用しているのだという。

様式とは、時代を統合すること、平面に構成すること、鑿で刻印することである。我々のあとに来る永遠のために、結合されてないものを結合すること。様式とはありとあらゆる芸術における構造である。⁷²⁾

様式はすなわち「我々が創造を我々なりに追体験する」⁷³⁾創造原理、「原詩 „Urpoesie“」⁷⁴⁾となる。ピスマルク塔が人の型から抽象的な巨大な岩塊に変遷したことを思い起こそう。このような転換をここでは、「モチーフ芸術」から「表現芸術」⁷⁵⁾と捉えて、従来主流となっていたいわゆるヨーロッパ具象芸術から袂を分かつつもりなのである。具体的な事物の再現の代わりにとりわけ有効だとされているのが質量感で、その「モニュメンタル性」によって、様式は初めてその偉大なる可視性を獲得する」⁷⁶⁾のだという。そこから生まれてくるのは、「自ら神話となる道のりにある」⁷⁷⁾という「途上性」である。

おわりに

歴史家の Nipperdey は19世紀のモニュメントの表象の特徴として「再現しているものが再現されているものと一致していないということ」⁷⁸⁾を指摘している。それは、シニフィアンとシニフィエの恣意的なずれというも

のであるだけではない。有限なる素材で、無限なる理念を指向しようとするとき、可視的な形式で不可視のものを映しだそうとすると、「有限なるもので普遍的なるものを、理念を、指示する」⁷⁹⁾とき、それは「形式的に超越していく構造をそれ自体持つことになる」⁸⁰⁾。そのとき超越の実践は観察者の側に託されることになる。彼はその意味ではメラー・ファン・デン・ブルックの主張していた追体験の創造と同様のことを指摘しているのだ。だが、彼は付け加えて観察者の意識的な関与を強調している。

国民の理念といったものもまた、個々人に対して要求をしている。主体の側の現実化を要請しているのだ。その同一性は、絶えざるダイナミックな同一化のプロセスのなかで初めてうち立てられ、表現されるのである。⁸¹⁾

この反省行為なくして盲目的な帰依に終われば、この様式の持つ超越構造は個を越えた神話化へと突き進むことだろう。

注

- 1) Koselleck, Reinhart: Einleitung. In: O. Brunner, W. Conze, R. Koselleck (Hrsg.): Geschichtliche Grundbegriffe. Bd. 1. Stuttgart (Klett-Cotta) 1972. S. XV.
- 2) ebd.
- 3) Ernst Gombrich: Style. In: International Encyclopedia of the Social Sciences. <<http://www.encyclopedia.com>> abgerufen am 21.10.2016.
- 4) Norbert Wolf: Epochen der Kunst. Bd. 10. 19. Jahrhundert. Stuttgart (Reclam) 2002. S. 14.
- 5) ebd.
- 6) Koselleck, a. a. O., S. XVI.
- 7) Koselleck, ebd.
- 8) „stillus“, „stilus“, „stylus“ 等。タブレット端末用の「スタイラス」として今日では日本語でも用いられるようになったことは興味深い。
- 9) „mit ainem gar vil süessen stil“ In: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Bd. 18, Sp. 2910.
- 10) Winckelmann, Johann Joachim: Gedanken ueber die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst. Dresden, Leipzig. 1756. S. 17. 初版は1755年刊、たった50部だったため、1756年に増補版として再刊さ

れた。

- 11) Deutsches Wörterbuch, a. a. O., Sp. 1924.
- 12) ebd., Sp. 2925.
- 13) ebd., Sp. 2911.
- 14) ebd.
- 15) ebd., Sp. 2919.
- 16) ebd., Sp. 2918.
- 17) ebd., Sp. 2924.
- 18) Goethe: Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil. In: HA. Bd.12. S. 32.
- 19) Deutsches Wörterbuch, a. a. O., Sp. 2927.
- 20) ebd., Sp. 1927.
- 21) ebd., Sp. 2930.
- 22) Friedrich Möbius: Stil als Kategorie der Kunsthistoriographie. In: derslb. (Hrsg.): Stil und Gesellschaft. Dresden (Verlag der Kunst) 1984. S. 30.
- 23) Deutsches Wörterbuch, a. a. O., Sp. 2930.
- 24) Karl Gutzkow: Aus der Knabenzeit. Hildesheim [u.a.] (Olms) 2013. S. 152f.
- 25) Meyer Schapiro: Style. In: A. L. Kroeber (Hrsg.): Anthropology today: an encyclopedic inventory. Chicago (University of Chicago Press) 1953. S. 287.
- 26) ebd., S. 292.
- 27) ebd., S. 295.
- 28) Pierre Bourdieu: Postface. In: Erwin Panofsky: Architecture Gothique et pensée scholastique ; précédé de l'Abbé Suger de Saint-Denis. Paris (Les Editions de Minuit) 1967. S. 142.
- 29) ebd.
- 30) ピエール・ブルデュー (石井洋二郎訳) 『芸術の規則 II』藤原書店、年、1996年、65頁参照。
- 31) Schapiro, a. a. O., S. 295.
- 32) ebd.
- 33) ebd.
- 34) ebd., S. 294.
- 35) Möbius, a. a. O., S. 15f.
- 36) Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1973. S. 305.
- 37) ebd.
- 38) Georg Simmel: Das Problem des Stiles. In: Dekorative Kunst. 11. Jg. 1908. Bd. 16. S. 307.
- 39) ebd., S. 308.

- 40) ebd., S. 313.
- 41) ebd.
- 42) ebd.
- 43) ebd., S. 314.
- 44) Adorno: Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen. In: ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 2. Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1979. S. 56.
- 45) ebd., S. 61.
- 46) ebd., S. 65.
- 47) Adorno: Ästhetische Theorie. S. 306.
- 48) ebd.
- 49) Wolf, a. a. O., S. 14f.
- 50) Adorno: Ästhetische Theorie. S. 306.
- 51) ebd., S. 307.
- 52) ebd., S. 306.
- 53) ebd., S. 308.
- 54) Rainer Rosenberg: Stil. In: Karlheinz Barck u.a. (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar (J. B. Metzler) Bd.5. 2003. S. 642.
- 55) Siegfried Kracauer: Das Ornament der Masse. In: Das Ornament der Masse. Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1977. S. 51.
- 56) Karl-Heinz Klingenburg: Zum »Stil« und zu den »Stilen« am Berliner Dom. In: Möbius, a. a. O., S. 395.
- 57) ebd.
- 58) Rosenberg, a. a. O., S. 643.
- 59) Schapiro, a. a. O., S. 306.
- 60) ebd.
- 61) Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. In Werke. Bd. 12. Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1970. S. 99ff.
- 62) vgl. Volker Gebhardt: Das Deutsche in der deutschen Kunst. Köln (DuMont) 2004. S. 25.
- 63) ebd., S. 28ff.
- 64) ebd., S. 29.
- 65) Hans Jantzen: Bilderatlas zur Einführung in die Kunstgeschichte. Esslingen a. N. (Paul Neff) 1922 (3. Aufl.) Vorwort.
- 66) ebd.
- 67) Sonja L. Baranow: Lenbach, Franz. In: Neue Deutsche Biographie (NDB). Bd. 14. Berlin (Duncker & Humblot) 1985. S. 198.
- 68) Hans Schwarz: Vorwort. In: Arthur Moeller van den Bruck: Der Preußische Stil.

Breslau (Korn) 1931. S. 7.

69) Arthur Moeller van den Bruck: Der Preußische Stil, a.a.O., S. 9.

70) ebd.

71) ebd., S. 127.

72) ebd., S. 125.

73) ebd.

74) ebd., S. 171.

75) ebd., S. 127.

76) ebd., S. 147.

77) Schwarz, a. a. O., S. 12.

78) Thomas Nipperdey: Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert. In: Historische Zeitschrift, Bd. 206, H. 3 (Jun., 1968) S. 537f.

79) ebd., S. 538.

80) ebd.

81) ebd.